



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Co stoi za stodołą? : przemiany toposu pojedwabieńskiego a topika Zagłady

Author: Marta Tomczok

Citation style: Tomczok Marta. (2016). Co stoi za stodołą? : przemiany toposu pojedwabieńskiego a topika Zagłady. "Narracje o Zagładzie" (2016, nr 2, s. 72-87).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARTA TOMCZOK

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

Co stoi za stodołą? Przemiany toposu pojedwabieńskiego a topika Zagłady

W reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* znalazł się obraz wyszydzanego przez Niemców Żyda wepchniętego na beczkę. Jest to motyw dobrze znany z innych materiałów historycznych, chociaż dzisiaj kojarzy się go przede wszystkim z książką autobiograficzno-dokumentarną z 1977 roku. Jedna z teatralnych adaptacji *Zdążyć przed Panem Bogiem* została nawet zatytułowana *Żyd na beczce*¹. Przypomnijmy oryginał. Marek Edelman był świadkiem sceny, jaka rozegrała się w Warszawie na ulicy Żelaznej przed zamknięciem getta. Dwu Niemców kazało wejść na drewnianą beczkę starszemu Żydowi i obcięło mu brodę w obecności tłumu, robiąc z bezsilnego człowieka pośmiewisko. Edelman zapamiętał tę scenę i po latach powiązał jej wymowę z ideą powstania w getcie: „Wtedy zrozumiałem, że najważniejsze ze wszystkiego jest nie dać się wepchnąć na beczkę. Nigdy, przenigdy”².

Ten popularny, szczególnie wśród maturzystów, obraz jest także przykładem toposu Zagłady, który nazwać by można ŻYDEM NA BECZCE. Sięgam akurat po ten przykład, choć mogłabym przypomnieć wiele innych toposów, także ze *Zdążyć przed Panem Bogiem*, ponieważ historia z beczką cechuje się niezwykle czytelnym (a raczej: widocznym) potencjałem obrazowym opisanej sytuacji, podkreślonym przez Krall za pomocą słów: „widziałem kiedyś”³ i „jak gag filmowy”⁴. Jeśli chce się zrozumieć różnicę między topiką Zagłady a tradycyjną topiką kul-

¹ Por. http://www.wici.info/Kalendarz,zyd_na_beczce_spektakl,3429.html [data dostępu: 05.03.2016].

² H. KRALL: *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków 2005, s. 38.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

tury europejskiej, wspomniany przykład może okazać się bardzo pomocny. Nie tylko dlatego, że niektórzy z nas pamiętają go ze szkoły. Ale przede wszystkim dlatego, że sytuacja, jakiej świadkiem stał się Marek Edelman, okazała się dla niego niemal dosłownie obrazem. I to nie obrazem *sensu stricto*, ale obrazem jako ideą (obrazem w znaczeniu wizualnego efektu zapisu słownego). Oczywiście, toposy Zagłady, nawet sam ŻYD NA BECZCE, mogą mieć charakter obrazów dosłownych, jeśli tylko należą do narracji filmowej lub jakiegokolwiek innej narracji wizualnej. W mojej koncepcji toposu chodzi jednak nie o dosłowność, lecz o podstawę myślową czy raczej wyobrażeniową motywu słownego, dzięki której staje się on dla odbiorcy przede wszystkim wizualnością czy wręcz wspomnianym „gagiem filmowym” (choć słowo „gag” ze względu na historyczną specyfikę topiki Zagłady nie zawsze będzie w tego typu rozważaniach odpowiednie).

Przez termin „topos” proponuję rozumieć powracający w różnych narracjach obraz będący pamięciowym portretem rzeczywistości, stworzonym przez świadka Zagłady, bądź kopią/wersją (a czasem nawet kopią kopii) takiego portretu, sporządzoną przez osobę podobną do świadka (lub przedstawicieli młodszych pokoleń, sięgających przy odtwarzaniu przeszłości do pokładów postpamięci, złożonej z portretów pamięciowych pierwszego pokolenia). Nie zaś – jak proponowała Janina Abramowska – konstrukt myślowy z nadstatkiem w postaci obrazu⁵. Zarówno obraz zapamiętany, jak i jego kulturowe przetworzenie, występujące w narracjach współczesnych, mogą się bowiem różnić co do wymowy i to tak dalece, że trudno byłoby w tej definicji toposu przystać na inne znaczenie, zaproponowane przez Abramowską poniekąd w odpowiedzi na określenie Michała Głowińskiego dotyczące „skamielin myślowych”⁶. Topika Zagłady, którą – w odróżnieniu od dość jednoznacznej propozycji Abramowskiej – będę nazywać toposferą, opiera się na pięciu założeniach, odróżniających ją od topik tradycyjnych. Należą do nich: obrazowość, realizm, afektywność, oddziaływanie emocjonalne i podatność na zmiany znaczenia. Nie należą: retoryczność, argumentacyjny charakter toposu i poetyckość, podniesione przez Abramowską do rangi cech dystynktywnych topiki. Trzymam się ustaleń badaczki, ponieważ wynika z nich kilka istotnych szczegółów. Pierwszy dotyczy wariantywności topiki i jej granic, poza którymi istnieją różne typy stylizacji, a nie modyfikacje toposu; drugi wiąże się ze wspomnianą toposferą, którą Abramowska za Erntem Robertem Curtiusem nazywa podsystemem *Garten der literarischen Formen*, wyjaśniając, że tak ważne w przypadku topiki badania komparatystyczne trzeba prowadzić na ściśle określonym materiale, będącym częścią wspólnoty kulturowej, istniejącej zawsze w określonych granicach czasoprzestrzeni⁷. Dzieje

⁵ J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 13.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 26.

się tak za sprawą konserwacji, a w pewnych sytuacjach nawet stereotypizacji, jakiej podlega historia Zagłady. Znamy ją z tylu różnych materiałów źródłowych i wtórnych, że pewne składowe wspomnianej historii możemy przedstawiać za pomocą obrazów, rezygnując z tekstu pisanego. W reportażu Krall funkcję tego typu toposów pełnią między innymi: ŻYDZI JAK BARANY PROWADZONE NA RZEŻ, KARUZELA NA PLACU KRASIŃSKICH, PIĘKNA ŚMIERĆ. Ich obrazowość nie wynika z gatunku narracji (jest nią dzieło literackie, a nie filmowe), lecz z zakonserwowania wiedzy o Holokauście, o którym trzydzieści lat po wojnie rozmawiają bohater wydarzeń i autorka ich opisu. Oczywiście, czynnik czasowy nie jest tu żadnym wyznacznikiem procesu konserwacji, a tym bardziej jego produktu, zdarza się natomiast, że odgrywa on istotną rolę w wytwarzaniu toposów, z których korzysta dzisiaj przede wszystkim kultura popularna. Oparte na wizualizacji historii toposy są także dużym ułatwieniem w podlegającym licznym ograniczeniom mówieniu o Zagładzie⁸. Stanowią, by tak rzec, efekt wiedzy gromadzonej i weryfikowanej przez lata, tworząc skrót, który zwalnia odbiorcę, przynajmniej częściowo, z rozumienia, ale nie przeżywania tekstu. Topika Zagłady istnieje na podobnych zasadach do tych, które odtwarza w odniesieniu do *Arbeitsjournal* Bertolda Brechta Georges Didi-Huberman:

Brecht spontanicznie zastosował Wittgensteinowską receptę, zgodnie z którą to, czego nie da się wyrazić czy udowodnić, należy pokazać. W ten sposób rezygnował z dyskursywnych czy demonstracyjnych walorów przedstawiania – skoro przedstawić oznacza tłumaczyć, wyjaśniać, opowiadać we właściwym porządku – ażeby swobodniej wydobyć z niego walor ikony, obrazu, pokazu⁹.

Drugim ze źródeł topiki Zagłady, oprócz konserwacji wiedzy, byłaby tej wiedzy nieprzedstawialność. Skuteczną pomocą w przewyżczeniu nieprzedstawialności okazuje się w wielu sytuacjach właśnie obraz. Ten sam, który stanowi podstawę istnienia kultury popularnej. Wynikające z przypominanych przez Annę Ziębińską-Witek za Des Presem obwarowań dotyczących przekładu wiedzy o Holokauście na sztukę komplikacje, takie jak konieczna całościowość przedstawienia, jego ścisłość i dokładność oraz uroczystość¹⁰, stanowią paradoksalne podłoże topiki Zagłady. Berthold Emrich, autor *Topiki i topoi*, pisał, że: „W szczególności każda sytuacja patetyczna wymaga *locus communis*. Podnieść przy pomocy pochwały jakąś rzecz i znów ją stracić przez naganę to — jak dostrzegł już Gorgiasz — pierwsze zadanie mówcy, pobudzać namiętności słucha-

⁸ Por. T. DES PRES: *Writing into the World*. New York 1991.

⁹ G. DIDI-HUBERMAN: *Strategie obrazów. Oko historii I*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2011, s. 24.

¹⁰ A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Wizualizacje Holocaustu jako nowe wyzwanie dla współczesnej historiografii*. W: *Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*. Red. B. ENGELKING, J. LEOCIĄK, D. LIBIONKA, A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006, s. 127.

czy to jego właściwy cel”¹¹. W przeciwieństwie do Arystotelesa, według którego topika miała realizować doraźne i przede wszystkim teraźniejsze cele dialektyki, Emrich wyznaczył jej zadanie opisu przeszłości, odwołując się do sofistycznej tradycji nauki o pamięci. W pismach Cyserona i Kwintyliana topos stał się jednostką sformalizowaną, niekiedy nawet gotową do rozwinięcia obrazowej historii.

Nauka o pamięci nie miałaby [...] dla mówcy wartości, gdyby musiał sobie dopiero z trudem przypominać. Potrzebna mu jest poręczna technika, którą może doskonalić przez ćwiczenie, aż *loci* będą mu przychodzić na myśl bez zastanowienia, jak litery przy pisaniu wyrazu. Podobnie rozporządza obrazami, przy których pomocy „pisze na *loci*” jak przy pomocy liter na wosku¹².

Będąca częścią mnemotechniki topika jest więc alfabetem, po który sięga się bez zastanowienia, aby zapisać wyrazy, a z wyrazów stworzyć historie. Jak sugeruje Emrich, ważną rolę w tym procesie odgrywają obrazy i nie jest to tylko rola metaforyczna. *Loci* przypominają litery, a pisanie za ich pomocą – pisanie rylcem na tabliczce pokrytej woskiem. U podstaw topiki, przynajmniej w tym ujęciu, leży zatem myślenie za pomocą obrazów. Słowo „obraz” stosuję tu w bardzo ogólnym znaczeniu. Może być on ideą myślenia o historii, ale może być też podstawą do wyobrażania jej sobie. Podobnie jak w tekstach Petera Burke’a, który przyjmuje, że odnoszące się do przeszłości obrazy mogą występować w charakterze „dopuszczalnego materiału dowodowego”¹³.

W odróżnieniu od pozostałych ujęć topiki, szczególnie topiki Arystotelesowskiej¹⁴, podporządkowanej dialektyce, czy opracowania Heinricha Lausberga, zawierającego głównie uwagi na temat argumentów o charakterze myślowym, zaczerpnięte z topiki rzymskiej¹⁵, topika Zagłady, wyłoniona przede wszystkim z narracji literackich¹⁶, a w dalszej kolejności z filmu, muzyki, opery, ze sztuk

¹¹ B. EMRICH: *Topika i topoi*. Przeł. J. KOŻBIAŁ. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 1, s. 259.

¹² Tamże, s. 254.

¹³ P. BURKE: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Przeł. J. HUNIA. Kraków 2012, s. 32.

¹⁴ Por. ARYSTOTELES: *Topiki*. W: TENŻE: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przeł. K. LEŚNIAK. Warszawa 1990, s. 343–473.

¹⁵ H. LAUSBERG: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002, s. 219–223. Zob. także: KWINTYLIAN: *Kształcenie mówcy. Księgi I, II, X*. Przeł. M. BROŻEK. Wrocław 2005.

¹⁶ Tak podaje w szkicu *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie* Sławomir Buryła, powołując się na literaturę polską jako „najbogatszy objętościowo kompleks tekstów o Shoah, przewyższający zarówno zbiór anglojęzyczny, jak i ten utrwalony w jidysz oraz hebrajskim” (S. BURYŁA: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131). Warto w tym miejscu przypomnieć uwagi Jarosława Marka Rymkiewicza z *Myśli różnych o ogrodach* na temat topiki, w których raz po raz powraca słowo „obraz”, przede wszystkim w związku

wizualnych, z teatru, a także z portali internetowych, nawiązuje do topiki poetyckiej. Jest to wynik przekształceń, którym podlegała topika na przełomie XVII i XVIII wieku, aby w czasach romantyzmu posługiwać się przede wszystkim metaforą. I chociaż nie był to przełom odcinający retorykę od poezji, dokonała się wówczas zmiana istotna z punktu widzenia roli, jaką odgrywa w toposie obraz¹⁷.

Wśród badaczy omawianego zjawiska nie ma zgody co do miejsca, jakie zajmuje w topice Zagłady pojęcie obrazu. Uwagi na temat obrazowego oddziaływania toposu w szkicach Władysława Panas, Sławomira Buryły, Arkadiusza Morawca czy Pawła Wolskiego pozostają na marginesie rozważań. Panas w ogóle nie wspomina o obrazie, chociaż z jego omówienia wynika, że przynajmniej niektóre z toposów (jak KARUZELA czy postać STAREGO DOKTORA) badacz kojarzył z wizualnością¹⁸. W opracowaniach Buryły i Morawca przeważają określenia „motyw” i „hasło” (na przykład „motyw lagru” czy „motyw Auschwitz”¹⁹), które wprawdzie dobrze oddają specyfikę badań prowadzonych na podstawie materiału literackiego, ale nie nadają się (lub nadają się w bardzo ograniczonym zakresie) do analizy narracji wizualnych. Szerzej topos rozumie Wolski, który przyglądając się obrazowi Holokaustu w Internecie, dochodzi do wniosku, że:

[...] nie tylko sam Holocaust stał się opisywanym w ten sposób toposem, ale wytworzył osobny gatunek [...], w którym pojęcia takie jak „Kanada”, „transport” zyskują autonomiczne znaczenie, odsyłające do konkretnych obrazów [podkreśl. – M.T.], ale jednocześnie przekształcają się w zależności od kontekstu, służąc jako zespół wzorców opisu doświadczeń niekoniecznie związanych z Zagładą. A tak właśnie działa topos w rozumieniu Rymkiewicza i innych badaczy²⁰.

Wolski przyjmuje, że topos Zagłady to jednocześnie obraz i wzorzec opisu różnych doświadczeń, z których część może wcale nie być powiązana z historią „ostatecznego rozwiązania”. Zrywa w ten sposób z ograniczeniami wcześniej-

z opracowaniami Jana Białostockiego, Ernsta Roberta Curtiusa i Erwina Panofskiego. Tyle że są to zwykle uwagi na temat, nieakceptowanego przez Rymkiewicza, archetypowego podłoża obrazu. Por. J.M. RYMKIEWICZ: *Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 2010, s. 9–28.

¹⁷ Janina Abramowska jest przeciwna oddzielaniu retorycznej tradycji topiki od jej wariantu poetyckiego. Uważa wręcz, że „topika [...] pojawiła się w poezji właśnie jako rezultat jej zretoryzowania” (J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory...*, s. 13).

¹⁸ W. PANAS: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 139.

¹⁹ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 298–299.

²⁰ P. WOLSKI: *Holocaust online czyli internetowa topizacja Zagłady*. „Warminsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 152.

szych ustaleń, w myśl których topika Zagłady, podobnie jak topika judajska, znajduje się z dala od topiki uniwersalnej, tworząc osobny i wydzielony z reszty za pomocą historii krąg motywów²¹. Wróćmy na chwilę do przytoczonego przez Edelmana obrazu Żyda wepchniętego na beczkę. Przypomniałam go przede wszystkim dlatego, że wspomnienie Edelmana istnieje w mojej pamięci jako obraz bez adresu. Wprawdzie wiem, że pochodzi z konkretnego tekstu, ale wydaje mi się, że czytałam o nim gdzieś jeszcze, a sam motyw beczki kojarzy mi się z postacią Diogenesa i prozą Wacława Berenta *Diogenes w kontuszu*. Podobnie myślę o sześcioletnim bohaterze *Śladów* Ludwika Heringa, porównywanym do „młodziutkiego faraona”²² z „wtajemniczonym wyrazem dojrzałego cierpienia”²³, pięcioletnim mędrцу z *Sarniego braciszka* Leo Lipskiego czy zaprzyjaźnionym z Izabelą Gelbard-Stachowicz (pseud. Czajka) Julku Sande-rze, żyjącym jak dorosły, a wyglądającym niczym dziecko²⁴. Są to realizacje dwu zbliżonych do siebie toposów: ŻYDOWSKIEGO DZIECKA i DZIECKA DOROSŁEGO²⁵. Ale przecież ich opis nie wziął się tylko z rzeczywistości. Jego powtarzalność w tekstach, które powstały w zbliżonym czasie, dowodzi, że autorzy, aby opisać dzieci, które kiedyś żyły i cierpiały, użyli jakiegoś wspólnego wzorca, pochodzącego najpewniej sprzed Zagłady i syntezującego ich doświadczenia za pomocą bliżej nieokreślonego estetycznego związku. Jedno z poważniejszych uzasadnień tych analogii sięga do estetyki romantyzmu i toposu dziecka romantycznego, które w literaturze polskiej kojarzone jest przede wszystkim z czarnookim bohaterem *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego²⁶, a dalej z Pacholęciem z *Marii* Antoniego Malczewskiego i Orciem z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego²⁷. Wszystko to oznacza, że w przeciwieństwie do topiki judajskiej topika Zagłady ma bardzo szeroki zasięg, zamarkowany nie tylko drugim z biegunów, który wskazuje na jej oddziaływanie współczesne (na przykład w serii *X-Men* czy polskiej internetowej antychodźczej mowie nienawiści). Biegun pierwszy stanowią często doświadczenia dużo dawniejsze niż Zagłada, co widać chociażby w poezji wspomnianej Czajki, na którą składają się oprócz obrazów z getta warszawskiego także mitologizacje przeplatane biblizmami²⁸.

²¹ Por. S. BURYŁA: *Topika Holocaustu...*, s. 133.

²² L. HERING: *Ślady*. Warszawa 2011, s. 22.

²³ Tamże, s. 23.

²⁴ Tę postać Czajka przypomniwała najpierw w *Pieśniach żałobnych getta*, a później w powieści autobiograficznej *Ocalił mnie kowal*.

²⁵ Por. S. BURYŁA: *Topika Holocaustu...*, s. 133. Treść wspólną obu tych toposów wyrazić można za pomocą trzeciego toposu, nieodnotowanego przez Buryłę: ŻYDOWSKIEGO DZIECKA W GETCIE.

²⁶ A. WITKOWSKA, R. PRZYBYLSKI: *Romantyzm*. Warszawa 1999, s. 329.

²⁷ Por. także: A. KUBALE: *Dziecko*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 198–202.

²⁸ Por. I. GELBARD (por. CZAJKA): *Pieśni żałobne getta*. Katowice 1946.

„Topika zazwyczaj oznacza istnienie wspólnej skarbnicy obrazów, wspólnego kodu kulturowego i posługiwania się tym kodem, świadczy o »byciu w obiegu«, »długim trwaniu«, używaniu i nadużywaniu poszczególnych elementów tego kodu”²⁹. Słowa Panasa, postawione bez związku z topiką Zagłady, stanowią – po niekąd wbrew intencjom badacza – idealną jej eksplikację, opartą na przeświadczeniu o wspólnocie obrazów. Zawierają również sugestię, że może być to także wspólnota rozumiana dosłownie jako „wypożyczalnia scenariuszy” pozbawionych określonego autorstwa, ale opartych na podobnym, by nie rzec: uniwersalnym, doświadczeniu. Topika judajska oprócz ograniczonego zasięgu i niewielkiego oddziaływania legitymizowała żydowską diasporę głównie w nawiązaniu do jej doświadczeń religijnych. Stając się doświadczeniem niezależnym od religii, Zagłada wytworzyła katalog obrazów o szerokim znaczeniu i występowaniu³⁰, w skład którego, jak pokazałam wcześniej, mogą wejść estetyki od zwyczajów określonej grupy etnicznej niezależne, a przede wszystkim dekonstruujące pojęcie samej grupy. Toposfera Zagłady pozostaje nieograniczona, pozostawiając w odbiorcy wrażenie *déjà lu*, przeczytanego wcześniej, nie wiadomo gdzie i u kogo. Według Rolanda Barthes’a idea „już-przeczytanego” nakazuje odejść od zwyczaju wskazywania w tekście źródła inspiracji i narzucania im (zarówno czytaniu, jak i źródłu) porządku. Wystarczy unaocznic w tekście sekwencje (tutaj: topos), „a mnogi sens ich gęsto splecionej tekstury ujawni się sam”³¹. Barthes rozumie przez to nieusuwalną obecność różnego typu kodów, które są „fragmentami tego, co zawsze było już przeczytane, zobaczone, zrobione, przeżyte”³². Topos Zagłady, przypominający częściowo Barthesowski kod, nie daje się zatem przedstawić w postaci żadnej gramatyki, sprawiając dziś, po kilkudziesięciu latach nawarstwiania się i powtarzania obrazów, jedynie wrażenie (nie tylko w sensie wizualnym) zawsze już zobaczonego i przeżytego. W rzeczywistości sięganie do źródeł tych wyobrażeń, jak wynika z rozważań na temat toposu dziecka, zmusza nas do wykraczania poza nie, ku następnym obrazom i następnym. Możliwości, jakie dają badania narracji o Zagładzie w kontekście intertekstualności, są z całą pewnością dużo szersze od badań jej topiki, ale też skierowane w nieodpowiednią stronę, dość szybko bowiem mogą zakwestionować podstawy katalogowania toposów, które z powodów czysto technicznych trzeba rozpocząć w jakimś punkcie zero, opierając się pokusie *déjà lu*. Potwierdza tę intuicję Julia Kristeva, dla której pojęciem operacyjnym, takim jak dla mnie topos, jest znak jako ideologiem myśli i wypowiedzi powieściowej: „Nie odnosi się [on – M.T.] do jednej jedynej i specjalnej rzeczywistości, lecz ewokuje zbiór obrazów i skojarzonych

²⁹ W. PANAS: *Pismo i rana...*, s. 119.

³⁰ Jednak nie szerszym niż znaczenie i dystrybucja topiki judajskiej oraz jej zasobów biblijnych bądź apokryficznych (jak topos ŻYDA WIECZNEGO TUŁACZA), pozbawionych znaczenia religijnego.

³¹ R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999, s. 54.

³² Tamże, s. 55.

z nim idei. Dąży do oderwania się od transcendentального podłoża, na którym się opiera (można powiedzieć, że jest »arbitralny«), lecz mimo to pozostaje ekspresywny»³³.

Definicja Kristevej pozwala na zatrzymanie toposu w obrębie katalogu, w którym staje się on opowieścią z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, a jednocześnie na wyrwanie go stamtąd oraz przeniesienie w obszar niejasnych skojarzeń, gdzie obraz ŻYDA NA BECZCE będzie budził niepokój bez konieczności łączenia go z konkretnym źródłem. Na takie możliwości wykorzystania topiki Zagłady naprowadzają zresztą niektóre współczesne teksty, które jak *Demon* w reżyserii Marcina Wrony odsyłają do obrazów Zagłady opalizujących wieloma innymi znaczeniami. Jeden z nich przejął topos-klucz STODOŁY W JEDWABNEM. Przenoszony do rozmaitych tekstów kultury funkcjonuje – jak zobaczymy – na prawach motywu przewodniego, syntezyującego historię całego pogromu dość mimowiednie. Jak zauważa Paweł Wolski:

Topos ten jest tak silnie zakorzeniony w polskiej kulturze, że nawet pojawiający się w izolacji od innych okoliczności wskazujących na jedwabieński pogrom, a wręcz nawet wówczas, gdy występuje pod zgołą inną postacią, ale w zbliżonym choćby kontekście, jest i tak nieomylnie i powszechnie rozpoznawany³⁴.

Kulturowa siła toposu STODOŁY nie wynika z miejsca, jakie przeznaczył jej w relacji z pogromu Szmul Wasersztajn, lecz z naddatku znaczeniowego, jaki ów topos otrzymał na drodze przekształceń, stając się najbardziej rozpoznawalnym obrazem wszystkich narracji pojedwabieńskich. Ponieważ po raz kolejny sięgam po słowo „obraz”, wiążąc z nim referencjalność, rozpoznawalność i siłę oddziaływania toposu, chciałabym uzupełnić swoje uwagi o komentarz Alvina H. Rosenfelda:

Prawdziwość nie zależy jednak w ostateczności od wierności faktom, lecz od tego, czy pisarz będzie w stanie nadać historii kształt form mitycznych. Przeglądając się powieści o Holocauście można zauważyć, że największe wrażenie na czytelniku robi ona właśnie wtedy, gdy odchodząc od tradycyjnych standardów powieściopisarstwa zaczyna zbliżać się do poezji. Po lekturze pozostaje w nas często nie rozwój akcji czy opisy postaci, ale sceny, w których wyrażony zostaje pewien nastrój za pomocą kilku wspinających obrazów, wyrazistych jak fotografie [...]»³⁵.

³³ J. KRISTEVA: *Problemy strukturyzowania tekstu*. Przeł. W. KRZEMIEN. „Pamiętnik Literacki” 1972, R. 63, z. 4, s. 250.

³⁴ P. WOLSKI: *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne. Topika pojedwabieńska w polskiej literaturze współczesnej* (w druku).

³⁵ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003, s. 123.

Ze słów Rosenfelda wynika kolejne i bodaj najważniejsze ujęcie toposu Zagłady: jest on – bądź często bywa – obrazem zapadającym w pamięć i robiącym na odbiorcy wrażenie. Jak POCIĄGI ŚMIERCI z *Listy Schindlera* polewane wodą przez głównego bohatera filmu czy KARUZELA z *Campo di Fiori* Czesława Miłosza. Wprawdzie są to konkretne realizacje toposów, które same w sobie są bardzo ogólne, ale to właśnie poprzez ich realizacje pamiętamy o obrazach, a razem z nimi o narracjach, a czasem także i o Zagładzie.

O obrazowej sile toposu Zagłady może świadczyć również fragment powieści Włodzimierza Erlicha *Wizja lokalna* z 2014 roku:

W zagrodzie żółtowłosej staruszki jej syn, stojąc w rozkroku na przyczepie traktora, upychał widłami siano w stodole. Gdy granatowa toyota camry powolutku przedelfowała obok jego przyczepy, widły zatrzymały się w powietrzu, jakby syn prezentował broń³⁶.

Jeśli weźmie się pod uwagę, że pasażerem toyoty jest stary Żyd, przyjeżdżający do wsi pod Bochnią, aby zobaczyć swój przedwojenny majątek i miejsce, w którym z rąk Polaków podczas wojny zginęła jego matka, widmo pojedwabieńskich, straszliwych wideł okaże się nieledwie toposem. Toposem, który, podobnie jak w *Pokłosiu* w reżyserii Władysława Pasikowskiego, oznaczać będzie ostrzeżenie przed powtórным pogromem, jaki widły w rękach współczesnych Polaków symbolizują aż nazbyt widocznie.

Obrazową wykładnię toposu chciałabym pokazać w odniesieniu do narracji pojedwabieńskich, czyli liczącego już dwadzieścia kilka opowieści zespołu tekstów literackich, filmowych, graficznych, teatralnych i muzycznych. Ich matrycę stanowi relacja Szmula Wasersztajna z zespołu 301, przypomniana przez Jana Tomasza Grossa w *Sąsiadach*. Czytając ją w kontekście przedstawionych rozważań, należy mieć na uwadze wspomniany już odpowiedni poziom ogólności toposu. O kontrowersjach wynikających z owej ogólności traktuje artykuł Abramowskiej, zwolenniczki ujęć szczegółowych, czyli „jednostek znaczeniowych o mniejszej pojemności”³⁷. Z kolei autorzy narracji pojedwabieńskich, a szczególnie ci wszyscy, którzy w rozmowach, debatach publicznych bądź w jakikolwiek inny, sformalizowany czy prywatny sposób odnoszą się do mordu w Jedwabnem, zdają się stać po stronie ujęć ogólnych, takich, jakie proponował w książce *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* Jarosław Marek Rymkiewicz. Przeciętnemu uczestnikowi kultury polskiej stodoła kojarzy się dziś z masakrą z 1941 roku i oznacza jej synekdochę. Zupełnie inaczej sytuacja przedstawia się w relacji Wasersztajna, złożonej z kilkunastu obrazów rozciągniętych w czasie. Motyw stodoły przecina ją tylko dwukrotnie. Raz wtedy, gdy mowa o jej właścicielu, Śleszyńskim, drugi raz wówczas, gdy autor wspomina oblanie stodoły benzyną i podpalenie. Znacznie

³⁶ W. ERlich: *Wizja lokalna*. Warszawa 2014, s. 203.

³⁷ J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory...*, s. 13.

więcej miejsca, bo cały akapit, poświęca Wasersztajn topieniu dwu żydowskich matek i ich niemowląt³⁸. Z relacji wysnuć można przynajmniej osiem obrazów, powtarzających się w narracjach pojedwabieńskich. Należą do nich: DOBRA POLKA, POLSCY BANDYCI, TOPIENIE MATEK I NIEMOWLĄT, POLSKI KSIĄDZ, UDZIAŁ W POGROMIE NIEMCÓW, NIESIENIE PRZEZ ŻYDÓW STATUI LENINA, ORKIESTRA CHŁOPSKA, WRZUCANIE DO PŁONĄCEJ STODOŁY NABITYCH NA WIDŁY DZIECI I CHORYCH. Uwagi o stodole nie tylko nie przeważają nad pozostałymi wspomnieniami Wasersztajna, ale wydają się w porównaniu z resztą krótkie i znikome. W przypadku toposu-kłucza STODOŁY zdaje się działać zasada silnie oddziałującego na wyobraźnię obrazu o charakterze metonimicznym. Płonąca stodoła, poniekąd tak jak komora gazowa, zastępuje odbiorcy widok rzezi, jednocześnie prowokując wyobraźnię do rozmaitych wizualizacji. Mówi o nich bohater *Nafty* Marka Ławrynowicza: „Ja się nieraz budzę i go słyszę. I widzę tę stodołę, jak się pali, i ich wszystkich... dokładnie widzę, chociaż ja przecież tego nie widziałem... tylko dym”³⁹.

9 września 1939 roku we wsi Mszadla pod Skierniewicami Niemcy zamordowali ponad 100 polskich chłopów i spalili ich w stodole⁴⁰. Jednak nie ta, ale o dwa lata późniejsza masakra rozpałała dyskusje współczesnych Polaków, instalując w nich wspomniany już topos. Aby zrozumieć ten fenomen, raz jeszcze na pomoc przywołam Abramowską, której termin „*topoi*” „kojarzy się z czymś tajemniczym i fascynującym, z jakąś nie do końca określoną zbiorową rzeczywistością psychiczną czy strukturą wyobraźni, wobec której pełni [topos – M.T.] jakoby funkcje eksploracyjne”⁴¹.

Skoro więc trudno na drodze analizy materiału źródłowego przewidzieć, jak powstaje wydestylowany z niego topos, spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, analizując trzy konkretne narracje pojedwabieńskie z obrazem stodoły. Proponuję teksty, w których występują jego zmienne: *Łąkę umarłych* Marcina Pilisa, *Blisko Jedenew* Kevina Vennemanna i *Demon*a w reżyserii Marcina Wrony. Zamiast dosłownej stodoły znajdziemy w nich metafory. Analizując je, łatwiej zrozumieć granice wariantywności toposu, dosyć istotne w przypadku zespołu tekstów pojedwabieńskich. Najbardziej wdzięcznym aspektem do przebadania wydaje się ideologia, na którą zwraca uwagę również Kristeva, wiążąc z pojęciem ideologemu społeczne i historyczne współrzędne tekstu⁴². Z metaforami stodoły

³⁸ Por. Nr 6. 1945 kwiecień 5, Białystok – Relacja Szmula Wasersztajna o pogromie Żydów w Jedwabnem 10 lipca 1941 r. W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 2: *Dokumenty*. Warszawa 2002, s. 223–225.

³⁹ M. ŁAWRYNOWICZ: *Korytarz*. Warszawa 2006, s. 170.

⁴⁰ S. DATNER: *Zbrodnie Wehrmachtu w Polsce w czasie kampanii wrześniowej (1. IX. 1939–25. X. 1939)*. W: *Eksterminacja ludności w Polsce w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*. Poznań–Warszawa 1962, s. 31.

⁴¹ J. ABRAMOWSKA: *Powtórzenia i wybory...*, s. 6.

⁴² J. KRISTEVA: *Problemy strukturyzowania tekstu...*, s. 247.

związane są bowiem modyfikacje wymowy świadectwa Wasersztajna, oddające charakter dyskusji toczących się w Polsce wokół książki Grossa.

I tak oto w *Blisko Jedenew* zamiast stodoły mamy dom Wasznara, Mariana i Antoniny, a chłopci jedenewscy palą nie Żydów, a meble i rzeczy sąsiadów. W niedopowiedzianej narracji Vennemanna nie wiadomo, jaką rolę odgrywają żołnierze przyglądający się pożarowi. Zrozumiałe są jednak przyczyny pożogi: Wasznar i Marian są wykształconymi weterynarzami, dokonującymi przeglądu trzody chlewnej chłopów. Chcąc pozbyć się ich władzy, mieszkańcy Jedenew postanawiają zamordować weterynarzy i ich rodziny. Masakra ma więc charakter ekonomiczny, a jej symbolem jest obraz płonących rzeczy:

To nic, że dwóch żołnierzy na naszych oczach wszystko to, co posiadamy, zależnie od przydatności, wyrzuca lub wynosi przez okna naszego domu do ogrodu, stoły, krzesła, dwa zlewy, dwie miednice, jedną balię, bielizniarkę i spizarkę, sprzęty kuchenne, półki na dokumenty, półki na książki, książki, sekretarzyk ojca [...]⁴³.

W sumie ta gigantyczna enumeracja składa się z ponad czterdziestu elementów i kończy stwierdzeniem obserwujących zniszczenie dziewczynek: „[...] Polewają stos po lewej stronie benzyną i podpalają, stoją długo jeden obok drugiego wokół ognia [...] i z uroczystym wyrazem twarzy, i z zainteresowaniem przyglądają się tym, którzy wynoszą [...]”⁴⁴. W obrazie spalonego mienia należy widzieć nawiązanie do fragmentu relacji Wasersztajna, z którego wyłania się ekonomiczna wykładnia masakry. Z narady przedstawicieli miasteczka z gestapowcami, zgodnie twierdzącymi, że należy przy życiu zostawić „rodziny z każdego fachu”⁴⁵, wynika, że Polacy woleli swoich rzemieślników. Przypomina się teza Andrzeja Ledera z *Prześnionej rewolucji...*: „[...] w całej centralnej i wschodniej Polsce wymordowanie mieszczaństwa żydowskiego otworzyło drogę dla formowania się nowej klasy średniej, polskiej w sensie etnicznym”⁴⁶.

W powieści Vennemanna te różnice są wyraźnie zaznaczone. Chłopi pożyczają od rodziny Wasznara pieniądze, piją, są często zadłużeni. Wasznar i jego bliscy reprezentują z kolei mieszczański styl życia – mają w domu fortepian, dużo książek, posiadają samochody. Obraz palących się rzeczy to także symbol zniszczenia ich świata wraz z różnicami klasowymi, po których powinien zostać co najwyżej popiół.

W *Łące umarłych* Marcina Pilisa zamiast stodoły płonie synagoga wypełniona Żydami. Ta znacząca różnica między literacką wersją relacji a oryginałem wynika zapewne z dwu czynników: Pilis próbuje oczyścić z win wobec Żydów

⁴³ K. VENNEMANN: *Blisko Jedenew*. Przeł. W. ZAHACZEWSKI. Czarne 2007, s. 65.

⁴⁴ Tamże, s. 66.

⁴⁵ Nr 6. 1945 kwiecień 5, Białystok – *Relacja Szmula Wasersztajna...*, s. 224.

⁴⁶ A. LEDER: *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014, s. 88.

Kościół katolicki i jednocześnie przerzuca je na Niemców. Dlatego akcja jego powieści rozgrywa się przede wszystkim na linii kościół – bożnica. A chłopci, winni śmierci sąsiadów, ponoszą karę izolacji od reszty świata, zamknięci w swojej wsi na podobieństwo Żydów wrzuconych kiedyś do synagogi. Nadto co miesiąc w podziemiach pobliskiego klasztoru na oczach zgromadzonych mieszkańców Niskich Łąg i zakonników zadają sobie cierpienie, poddając się dobrowolnie torturom. Położenie nacisku na treści religijne nie tylko stanowi strukturalną zmianę w treściach toposu, ale przede wszystkim modyfikuje jego ideologiczną wymowę. Bohaterowie trzeciego planu – jak o nich pisał Andrzej Żbikowski⁴⁷ – czyli Niemcy, stają się w powieści Pilisa pomysłodawcami zbrodni, natomiast Kościół, odgrywający dotąd rolę czarnego konia na tej skomplikowanej szachownicy, najpierw tworzy opozycję, a później kuratelę nad tymi, którzy stali się narzędziem Szatana, czyli chłopami.

Wykładnia ideologiczna zaproponowana przez Pilisa tak dalece odbiega od relacji Wasersztajna, a jednocześnie jest wobec niej tak bardzo inwazyjna, że *Łąkę umarłych* nazwać można syntezą prawniczych dyskusji na temat *Sąsiadów*. Dyskusji, z których zniknęła polska wina, a zamiast niej pojawiła się opiekuńcza rola Kościoła.

W filmie *Demon*, opartym na dramacie *Przylgnięcie* Piotra Rowickiego, topos stodoły ma przede wszystkim charakter kulturowy. Stodoła to tutaj miejsce zabawy weselnej, pobrmiewającej echem największych polskich wesel w filmie, piosence i literaturze: od Stanisława Wyspiańskiego po Wojciecha Smarzowskiego. To, że dyskretnie i powoli, niemal niezauważalnie przeistacza się ono w stodołę z Jedwabnego, posiada szerszy wymiar niż interpretacja pojedynczego toposu. Marcin Wrona pokazuje w skrócie drogę, jaką przeszedł ten obraz od tekstów dziewiętnastowiecznych, w których stodoła była okazją do krytyki społecznej, dokonywanej na podstawie przeglądu stanów, po wizualizacje współczesne, oparte na skojarzeniach stodoły z utworem Grossa. Ta ostatnia asocjacja oznacza wręcz zmianę paradygmatu kulturowego, polegającą na wyparciu modelu Wyspiańskiego przez krytykę spod znaku autora *Sąsiadów*. Bohaterowie *Wesela*, jak Żyd Singer, dostają nowe role, zgodne z narracją pojedwabieńską, wypowiadają więc kwestie dotyczące pamięci i wspólnoty, przypominają lata współżycia polsko-żydowskiego. Niestety, stodoła pozostaje miejscem zbiorowej kaźni. Teraz jednak jest to już kaźń memorialna, o której mało kto chce pamiętać.

Ponieważ topos stodoły ma w filmie Wrony wyjątkowo zagęszczony charakter, warto zobaczyć go w szczegółowych ujęciach. O pierwszym z nich, weselnym, była już mowa. Drugie można nazwać teatrem przylgnięcia. Oto Pan

⁴⁷ A. ŻBIKOWSKI: *Pogromy i mordy ludności żydowskiej w Łomżyńskim i na Białostocczyźnie latem 1941 roku w świetle relacji ocalałych Żydów i dokumentów sądowych*. W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 1: *Studia*. Warszawa 2002, s. 162–163.

Młody, odkrywszy zakopane przed laty za stodołą szczątki kilkunastoletniej Żydówki, ulega przekonaniu, że został opętany przez jej ducha. Pod wpływem tego wydarzenia widzi na weselu ducha Hany i zaczyna obcować z nim jak z żywymi. Stodoła staje się miejscem szczególnej wspólnoty tych dwu światów, ponieważ nikt poza mężczyzną trupa nie widzi. Obcowanie ze zmarłymi symbolizuje – jak go nazywa Ojciec Panny Młodej – taniec świętego Wita, długi i teatralny, który obserwują przerażeni goście weselni. Widzimy wreszcie stodołę jako miejsce zbiorowej halucynacji, w którym doszło do reminiscencji zbrodni w tak bardzo symbolicznej formie i przy towarzyszeniu nieznanym dziś w Polsce języków (jak jidysz, używany przez Pana Młodego), że poza nielicznymi (Księdzem, Żanetą i Żydem z wesela) nikt ich nie rozpoznał. Wielu widzów po obejrzeniu seansu nie miało pojęcia, że widziało wariację na temat Jedwabnego. Z toposem stodoły wiąże się zatem nie tylko zjawisko pamięci, ale i zapomnienia. Mówi o tym znakomity w swej roli Andrzej Grabowski: „Musimy zapomnieć o tym, co myśmy tu właściwie nie widzieli. Byliśmy świadkami zbiorowej halucynacji i nam się wydaje, że myśmy uczestniczyli, ale wydaje się nam. Ja was śnię. Wy śnicie mnie. Taki zbiorowy sen. Wesela nie było. Was nie było. Mnie nie było. Pana Młodego nie ma i nie było. Adin, dwa, tri, cietyrie, piat’, szst’, sjem’, wosjem’, die-wiat’ [...]”⁴⁸. Rola Ojca Panny Młodej, zamożnego kapitalisty i właściciela miejscowych kamieniołomów, ogranicza się do lekceważenia zagrożeń niesionych przez odsłanianie przeszłości i wspomnianie. Grabowski gra syna człowieka, który przyczynił się do zakopania żywcem Żydówki i przejęcia majątku jej krewnych. Woli o tym jednak nie pamiętać i przekazać problem dzieciom. To one podejmują się rozkopania grobu za stodołą. Pojawia się zatem kolejne i coraz bardziej aktualne jej znaczenie jako miejsca pamięci. *Demon* łączy w sobie legendy o dybuku ze wspomnieniem zbrodni w Jedwabnem. Stodoła staje się miejscem spotkania tych dwu historii, podczas którego dochodzi do wielkiej eksplozji i jej równie spektakularnego zapomnienia.

Trzy aspekty toposu stodoły: ekonomiczny, religijny i kulturowy, pokazują nadzwyczajną rozciągłość tego obrazu, rzadką w pozostałych toposach Zagłady. Zasada się ona na wąłym pierwowzorze, a mocy nabiera na drodze politycznych przemian, skutkujących czymś, co moglibyśmy nazwać zmianą paradygmatu w obrębie naszej kultury, do czasów Wyspiańskiego zorientowanej na krytykę romantycznej wspólnoty, po Grossie natomiast zainteresowanej głównie stłumieniem tego, co ją rozprasza, czyli obcego żywiołu. Żywiołu, który spalić można w stodole, będącej przecież miejscem zbyt niepoważnym, prowizorycznym i nietrwałym, aby uczynić z niego wielkie polskie cmentarzysko mitów. Film *Wrony*, będący reminiscencją polskich wesel zorganizowanych w cieniu narodowej katastrofy i antyżydowskich pogromów z rzezią w Jedwabnem na

⁴⁸ *Demon*. Reż. M. WRONA. Scen. M. WRONA, P. MAŚLONA. Polska–Izrael 2015, 1:20:45–1:22:42.

czele, jest przede wszystkim opowieścią o zbiorowym zapomnieniu katastrof i pogromów. Jego społeczno-historyczne współrzędne mogą zostać odczytane i nieodczytane jednocześnie, a ideologem zapisany jako topos Jedwabnego⁴⁹ działa tak niepostrzeżenie, jakby w ogóle nie działał. Nie jest to wada narracji Wrony. Przeciwnie, wraz z czarem zapomnienia, jaki rzuca na polsko-żydowską historię Grabowski, ulegamy, przypominającej narkozę, magii kina⁵⁰. Wydaje się, że tylko ono potrafi wykorzystać topos Jedwabnego tak, aby nim widza jednocześnie przejąć i otumanić, rozbudzić w nim niepokój i jednocześnie uśpić wszelkie podejrzenia. To podprogowe działanie ideologów w topice Zagłady należy przede wszystkim do kompetencji kultury popularnej. Przypomina również o emocjonalnych aspektach topiki Zagłady, opartych na mimowolnym i asocjacyjnym działaniu przejętych z historii lub doświadczenia obrazów. Skłania także do objaśniania trudnej do uchwycenia siły, z jaką oddziałują one na odbiorcę. Warta osobnego omówienia jest zatem afektywna strona topiki Zagłady, a wraz z nią sposoby, na jakie uobecnia się we wspomnianych *loci communes* ideologia. Jak starałam się pokazać, narracje pojedwabieńskie stanowią idealne pole do obserwacji tego typu toposów. Szczególnie że same narracje mają charakter polityczny. Część z nich, jak film Wrony czy dramat *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka, umacnia bowiem badania i intuicje Grossa. Pozostałe, jak wskazana powieść Pilisa, interpretują je w duchu konsolacyjno-prawicowym, co wiąże się z modyfikacją ideologiczną „zawartości” samego toposu.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA J.: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań 1995.
- ARYSTOTELES: *Topiki*. W: ARYSTOTELES: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przeł. K. LEŚNIAK. Warszawa 1990, s. 343–473.
- BARTHES R.: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999.
- BURKE P.: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Przeł. J. HUNIA. Kraków 2012.
- BURYŁA S.: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.
- CZAJKA STACHOWICZ I.: *Ocalił mnie kowal*. Warszawa 2013.

⁴⁹ Por. P. WOLSKI: *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne...*

⁵⁰ O narkotycznej władzy kina nad widzem, pogłębionej ciemnością sali kinowej, pisał przekonująco Siegfried Kracauer: „To dlatego – od lat dwudziestych do dnia dzisiejszego – entuzjaści i przeciwnicy filmu zawsze porównywali kino do narkotyku i wskazywali na jego działanie oszalańcujące; [...] [widzowie – M.T.] pragną tylko uwolnić się, choć na chwilę, spod władzy świadomości, zagubić się w ciemnościach Sali i chłonąć wszystkimi zmysłami obrazy, by się w nich pogrążyć w miarę, jak ukazują się na ekranie” (S. KRACAUER: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przeł. W. WERTENSTEIN. Gdańsk 2008, s. 194).

- DATNER S.: *Zbrodnie Wehrmachtu w Polsce w czasie kampanii wrześniowej (1. IX. 1939–25. X. 1939)*. W: *Eksterminacja ludności w Polsce w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*. Poznań–Warszawa 1962, s. 16–49.
- DES PRES T.: *Writing into the World*. New York 1991.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2011.
- EMRICH B.: *Topika i topoi*. Przeł. J. KOŻBIAŁ. „Pamiętnik Literacki” 1977, R. 68, z. 1, s. 235–263.
- ERLICH W.: *Wizja lokalna*. Warszawa 2014.
- GELBARD (por. CZAJKA) I.: *Pieśni żałobne getta*. Katowice 1946.
- HERING L.: *Ślady*. Warszawa 2011.
- KRACAUER S.: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przeł. W. WERTENSTEIN. Gdańsk 2008.
- KRALL H.: *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków 2005.
- KRISTEVA J.: *Problemy strukturyzowania tekstu*. Przeł. W. KRZEMIEN. „Pamiętnik Literacki” 1972, R. 63, z. 4, s. 233–250.
- KUBALE A.: *Dziecko*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 198–202.
- KWINTYLIAN: *Kształcenie mówcy. Księgi I, II, X*. Przeł. M. BROŻEK. Wrocław 2005.
- LAUSBERG H.: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002.
- LEDER A.: *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014.
- ŁAWRYNOWICZ M.: *Korytarz*. Warszawa 2006.
- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- Nr 6. 1945 kwiecień 5, Białystok – *Relacja Szmula Wasersztajna o pogromie Żydów w Jedwabnem 10 lipca 1941 r.* W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 2: *Dokumenty*. Warszawa 2002, s. 223–225.
- Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*. Red. B. ENGELKING, J. LEOCIAK, D. LIBIONKA, A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006.
- PANAS W.: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.
- ROSENFELD A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Mysli różne o ogrodach*. Warszawa 2010.
- VENNEMANN K.: *Blisko Jedenew*. Przeł. W. ZAHACZEWSKI. Czarne 2007.
- WITKOWSKA A., PRZYBYLSKI R.: *Romantyzm*. Warszawa 1999.
- WOLSKI P.: *Holocaust online czyli internetowa topizacja Zagłady*. „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 151–162.
- WOLSKI P.: *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne. Topika pojedwabieńska w polskiej literaturze współczesnej (w druku)*.
- ŻBIKOWSKI A.: *Pogromy i mordy ludności żydowskiej w Łomżyńskim i na Białostocczyźnie latem 1941 roku w świetle relacji ocalałych Żydów i dokumentów sądowych*. W: *Wokół Jedwabnego*. Red. P. MACHCEWICZ, K. PERSAK. T. 1: *Studia*. Warszawa 2002, s. 159–272.

Marta Tomczok

What Hides behind the Barn?
Metamorphoses of the Post-Jedwabne Topos
in the Context of the Topoi of the Holocaust

Summary

The author endeavours to develop and discuss the concept of a topos which would respond to the needs of the future dictionary of the topoi of the Holocaust. She starts with the summary of the historical understanding of the notion in Aristoteles, Cicero and Quintilian; then, she takes a closer look at the twentieth century conceptualisations, among others in Janina Abramowska and Berthold Emrich. Finally, the author discusses the descriptions of the topoi of the Holocaust in Sławomir Buryła, Władysław Panas and Paweł Wolski, examining how the category of the image and imagery functions in their works. The author assumes that imagery, realism, affectivity, emotional impact and being prone to changes in meaning are the distinctive features of the topoi belonging to the thematic area of the Shoah. In the second part of the article, the author analyses Szymon Wąsersztein's account of the Jedwabne massacre, firstly extracting all the possible topoi from it, and then describing in detail the topos of the barn. In the final part of the article, the author proposes the analysis of three different examples of its use: in Michał Piliś's *Łąka umarłych*, Kevin Vennemann's *Blisko Jedenew* and Marcin Wrona's film, *Demon*.

Key words: topos, image, pop culture, film, novel, intertextuality